

LAILA RIPOLL ÉS AZ EMLÉKEZET SZÍNHÁZA

A majd fél évszázados múltra visszatekintő *Színház* című folyóirat 2016. februári számában a népiértés tematikájával foglalkozó cikkek[480] a téma továbbgondolására ösztönöztek, és ennek kapcsán szeretném a figyelmünket a mai spanyol színház egy markáns tematikai iránya, az emlékezet színháza (*teatro de la memoria*) és annak egyik fontos alkotóegyénisége, Laila Ripoll munkássága felé fordítani.

Spanyolország egy véres polgárháború (1936-1939), majd egy negyven évig tartó diktatúra után 1975-ben, Franco tábornok halálát követően indulhatott el a demokratikus fejlődés útján. A közel négy évtizedig tartó kegyetlen cenzúra határozta meg a spanyol kultúra – az irodalom, a színház és a mozi – szűkre szabott és irányított mozgásterét, és e korlátok áttörése nem ment egyik napról a másikra. A hivatalos cenzúránál talán még ártalmasabb öncenzúra nyomta rá bélyegét sok színházi alkotó tevékenységére is, és ettől a lelki és „mentális ollótól”[481] nem volt könnyű megszabadulni. A hirtelen jött szabadság szakadékként tátongott a korábban többszörösen gúzsba kötött művészek előtt, akik a kötelek nélkül is bénultan álltak a mélység szélén: „Levették a szájkosarat a színházról, az mégis néma marad, továbbra is hallgat” – fogalmazta meg Fernández-Santos.[482] Sőt még 1992-ben is az alábbi megdöbbentő kritikákat olvashatjuk a sajtóban: „A szabadság sem termékenyítőbb, mint a cenzúra.”[483]

A demokratikus átmenet ugyan viszonylag békés és konszenzusos úton ment végbe, hiszen a polgárháborút átélte spanyolok, ha sok mindenben nem is, de abban mindenképp egyetértettek, hogy el kell kerülni az újabb vérontás lehetőségét. Ennek záloga az a „csend-egyezség” volt, amit a politikai élet szereplői mind tiszteletben tartottak. Másképpen: a „ne bolygassuk a múltat” szabály lépett életbe, garantálva, hogy a polgárháborús bűnöket és bűnösöket, valamint a diktatúra kegyetlenségeit a kollektív amnézia mindent beborító leple fedje el több évtizeden keresztül.

Ez a fajta kompromisszum elodázta tehát a múlttal való szembenézést és a felelősségre vonást, azonban az amnézia hosszú távon tarthatatlannak bizonyult. Hivatalosan csak a 2007-ben elfogadott, Történelmi emlékezet törvénye (*Ley de memoria histórica*) vetett véget ennek a múlttörlésnek, amikor is kutathatóvá vált a háború és a diktatúra időszaka: megindult a tömegsírok feltárása, levéltári iratok

kutatása, a felelősök keresése és az áldozatok, valamint hozzátartozóik kárpótlása. A törvény a spanyoloknak az emlékezés jogát és kötelességét adta vissza, azt a vágyat, amit a társadalom harminc évig elnyomni kényszerült.

Az ezredforduló óta eltelt másfél évtized spanyol drámairodalma között szemezgetve jól látszik, hogy a színházat sem hagyta érintetlenül a kérdés. A múlt század 80-as, 90-es éveiben a fiatal írókat foglalkoztató témák (a szexualitás, a magány, a drog, a munkanélküliség) napjainkra kiegészültek még aktuálisabb kérdéskörökkel: a multinacionális cégek kritikája, a bevándorlók és a különböző kultúrák együttéléséből adódó problémák, a multimédiás világ kérdései vagy az idegengyűlöletről és a terrorizmusról szóló diskurzus. Emellett az intimebb, privát szféra témái (emberi kapcsolatok, a kommunikáció hiánya, az identitás keresése, pszichés krízis) is hangsúlyosan jelen vannak, s előfordul, hogy a kettő együttesen kap figyelmet, vagyis az egyén problémáinak a gyökerét gyakran a társadalom hibáiban és fogyatékoságaiban keresik az alkotók.

Az említett irányok mellett azonban még egy érdekes jelenségnek lehetünk tanúi, nevezetesen, hogy a polgárháború és a Franco-diktatúra tematikája továbbra is igen markánsan megjelenik a mai színdarabokban. Napjaink drámaírói már a demokráciában nevelkedtek, ezért jogos a kérdés: miért érdekli még mindig a színházi alkotókat a több mint hetven éve lezárult polgárháború? A történészek a kulturális emlékezetet általában nyolcvan évre kalkulálják (az adott traumatikus eseménytől számítva), hiszen az emlékezet első fázisa addig tart, amíg élő tanúk vannak. Természetesen tovább is, de az már egy más jellegű emlékezet. A polgárháború és a Franco-rezsim esetében a diskurzust azonban az is meghatározza, hogy csak jó harminc-negyven éve beszélhetnek róla szabadon a spanyolok, így ez a nyolc évtized, ha elfogadjuk a történészek kalkulációját, még akár negyven-ötven évig is elhúzódhat. Sőt, ha a Történelmi emlékezet törvényét vesszük vízválasztó dátumnak, akkor a nyolcvan esztendőre becsült emlékezet valójában még sokáig eltarthat, és éppen ennek hatása érezhető a *teatro de la memoria* vonulatához tartozó drámák esetében is.

A történelmi színház (*teatro histórico*) műfaja egyébként már a Franco-éra alatt is népszerű volt az alkotók körében, egyrészt mert lehetőséget adott a cenzúra kijátszására, másrészt mert – és talán ez volt a fontosabb érv –, analógiákat lehetett vele a nézők elé tárni. Erre a legjobb példa Antonio Buero Vallejo^[484], aki mindig olyan történelmi korszakokat választott (az Esquilache összeesküvés, IV. Fülöp és Velázquez kora, a forradalom előtti Franciaország, VIII. Ferdinánd rémuralma), amelyek a jelen – a Franco diktatúra – számára tartottak tükröt. A

demokráciában – cenzúra nélkül – már nincs szükség a burkolt fogalmazásra, a sorok között kódolt rejtett üzenetekre, így a diktatúrának tükröt tartó történelmi dráma modellje az emlékezet színháza (*teatro de la memoria*) irányába látszik fejlődni – állapítja meg Floeck[\[485\]](#) –, s ez utóbbi már nyíltan felveszi a küzdelmet a felejtéssel és az oly sokáig tabuizált múlttal.

Az emlékezet színháza tehát a XX. századi spanyol történelem két fontos traumájának, a spanyol polgárháború és a Franco-diktatúra feldolgozásának a szándékában gyökerezik. Legfontosabb törekvése a tragédiákkal teli múlt hol szubjektív, hol dokumentarista rekonstruálása azzal a céllal, hogy felhívja a figyelmet a feledés homályában maradt eseményekre: a múlt megköveteli az emlékezést. Ezen színdarabok közös célja, López Antuñano szavaival, hogy „egy múltbéli valóságot állíts[anak] elénk a jelenben, hogy repedések nélküli jövőt építsen[ek].”[\[486\]](#)

A formai kérdések tekintetében a mai spanyol dráma rendkívül gazdag, azonban Antuñano az emlékezet színházához tartozó művek esetében azt állapítja meg, hogy ezekben a darabokban inkább a hagyományos írásmód fedezhető fel. Ez a megállapítás véleményem szerint azonban nem általánosítható, mint ahogy Laila Ripoll drámáiban is látni fogjuk.

„Emlékezés nélkül nincs holnap, emlékezés nélkül nincs megbékélés”[\[487\]](#)

Színdarabjainak nagy részében Laila Ripoll a polgárháború és az azt követő időszak (*posguerra*) traumáival foglalkozik, a 2014-ben bemutatott *El triángulo azul* (*A kék háromszög*) című művével[\[488\]](#) – társzerzőként Mariano Llorentével – pedig a történészek által is kevésbé kutatott, így a közönség által is alig ismert spanyol holokauszt borzalmaiba vezeti be a nézőket. Ez utóbbi fogalom a német népirtás „alfejzete” volt, és azokat a spanyol köztársaságiakat jelöli, akiket Franco bevagonírozva szállíttatott a német halálgyárakba.[\[489\]](#)

Ugyan a spanyol testvérháború emléke mindig ott kísért a ripolli színházban, a szerző első drámájában, a *La ciudad sitiada* (1997, Az ostromlott város) című műben még a generalizálás a jellemző: a háború – földrajzi helytől és történelmi korszaktól függetlenül – borzalmaira és a civil lakosság elkerülhetetlen szenvedéseire irányítja a figyelmet. A darab egy idézettel nyit, Cervantes *Numancia ostromából*, amelyben az aranykori szerző a római túlerővel szemben a harcot és az ellenállást bátran vállaló keltibér város hősi bukását mutatja be.

Numancia példája mellett Ripoll háborúval kapcsolatos személyes élményeit is

beépítette a dráma szövetébe. Az első ihletadó a közép-amerikai polgárháborúk szomorú emléke volt, amit a drámaírónő személyesen is megtapasztalt 1996-ban az El Salvador-i Suchitotóban. A közép-amerikai városkába társulatával, a *Micomicon*nal együtt érkezett Ripoll, hogy az aranykori szerzők örökérvényű drámáit mutassák be. A spanyol színészek megdöbbenve tapasztalták, hogy a négy éve lezárult polgárháború (1980-1992) lelki és fizikai traumái még mennyire ott kísértettek a mindennapokban: aknák borította vidék, sánták és félkarúak tömege fogadta őket[490], ahol a romok közül új élet próbált kicsírázni, és ahol Cervantes *Numanciájának* a szavai durva kalapácsütésként visszhangzottak.[491] Ripoll visszaemlékezései szerint Suchitotóban a kutyák emberi maradványokat ettek még a kilencvenes években is. A helybeliek kezdetben nem akartak az átélt traumákról beszélni az idegen spanyoloknak, azonban a színházi élmény megtörte a hallgatásukat, hiszen Lope de Vega vagy Cervantes hőseiben saját sorsukra ismertek. Az egyik fiatal lány, Karin saját megerőszkolását látta a színpadon megelevenedni Isabel alakjában *A zalameai bíró* című drámában: „Amiről Isabel mesélt, velem történt meg. Katonák törtek be az otthonomba, megkötöztek és megerőszkoltak.”[492] Egy másik helybeli lány, Betty – a nevét a dráma ajánlásában olvashatjuk is – kilenc évesen fogott fegyvert és kényszerült embert ölni, hogy saját életét védelmezze. Betty Cervantes *Numanciájában* Lira szerepét játszotta el, de a dráma soraiban valójában saját történetét mesélte el: a színpadi jelenetben ugyanúgy a karjai között halt meg Meandro, ahogy a háborúban egy katona. Ez a megrázó élményanyag kitörölhetetlenül nyomott hagyott tehát Ripoll emlékezetében: „azok a hónapok mindannyiunkba bevésődtek és valamiképp az egész színházamban jelen vannak”[493] – nyilatkozta.

A salvadori polgárháború mellett a délszláv háborúk (1991-2001) emlékfoszlányai is megjelennek *Az ostromlott városban*. A volt jugoszláv tagállamok között kirobbant háborúról érkező hírek töltötték meg a kilencvenes években a spanyol híradókat is, s Ripoll élesen emlékszik ezekre: „rettenetesen fájdalmas volt minden nap úgy reggelizni, hogy látod, épp mi történik [a Balkánon]. Emlékszem – 1995-ben volt –, hogy bosnyák nőket erőszakoltak meg, majd a saját párjuk vágta fel a hasukat, hogy a magzatot megöljék. Csak azért mert más fajhoz tartozott. Iszonyatos volt.”[494]

A közelmúlt történései a spanyol polgárháború (1936-39) rémálmaival keverednek össze, s ezek az emlékek alkotják Ripoll forrásainak harmadik csoportját. Igaz, ezek nem átélt élmények voltak a drámaírónő számára, azonban nagyanyja elbeszélései ugyanúgy mély nyomott hagytak benne, mint a közép-amerikai és a balkáni események: „ahelyett, hogy a Hüvelyk Matyit hallgatva

aludtunk volna el esténként, nagyanyám mindig a háborúról mesélt történeteket. [...] Számomra a bombázások szinte hétköznapi történetek voltak”^[495] – meséli az író. A nélkülözés, a félelem és a szenvedés megörökölt emlékei Ripoll gyerekkorának a részét alkották tehát, s későbbi drámáiban adózik a „nagyamák generációja” előtt, akik a legnehezebb pillanatokban is képesek voltak erőt meríteni valahonnan és túlélni a borzalmakat. Ezek a drámák „a Kurácsi mamák” előtti tisztelgések is – nyilatkozta Ripoll.^[496]

Az *ostromlott város* felépítése nem követi a hagyományos drámai tagolást, hanem tizenhat, egymással lazán összefüggő, rövid jelenetek szekvenciájából áll össze a történet. Az első benyomásunk, hogy a kegyetlenség és az erőszak a hétköznapi rutinjába illeszkedik: a romok között a lakosok teljesen átlagos tevékenységeket végeznek (olvasnak, vicceket mesélnek, teregetnek, bicikliznek, iskolába és misére járnak, cigarettáznak, stb.). Ebbe a látszólagos normalitásba tör be a repülő és a bombázások hangja, ez után azonban – a hátrahagyott halottak és sebesültek ellenére – az élet ugyanabban a „normalításban” megy tovább. A szereplők dialógusai és monológjai egymástól elkülönülve jelennek meg, és jöllehet bizonyos témák (éhség, erőszak, halál) ismétlődése, valamint a helyszín, némi kohéziót ad a műnek, a darabnak még sincs egységes cselekménye. A szereplők a múlt rémálmai által uralt jelenben élnek, s hangjuk mintha mindig megszakadna egy-egy jelenet végén.

A szereplők névtelenek, csak a nemükre és az életkorukra (Nő, Anya, Lány, Kisfiú, Első/Második/Harmadik férfi) utaló köznevekkel jelöli őket Ripoll, mint ahogy a tér/idő meghatározás sem konkrét. Ezzel a háborús tematika általános és szimbolikus értelmet kap, s így az olvasó/néző saját emlékeit is – legyenek azok a világháborúk, a múlt század vagy a jelenünk fegyveres konfliktusainak a képei, amelyek a kollektív emlékezetben kitörölhetetlen nyomot hagynak – a hét szereplő történetére tudja vetíteni. Szintén az általánosítást erősíti a már említett Cervantes-idézet – a nyomtatott dráma első oldalán –, mellyel Ripoll a múlt és a jelen között épít szoros kapcsolatot: minden háború legnagyobb tragédiája az ártatlan civil lakosság feláldozás. Gondolhatunk Numanciára, Hirosimára, Szarajevóra, Nagaszakira, Guernicára, Madridra, Srebrenicára – és hosszan sorolhatnánk – nem a helyszínen van a hangsúly, hanem a kollektív közösség ismeretlen hősein, a név nélküli emberek szenvedésein.

A halál és a szenvedés általános víziói mellett két visszatérő tematikus szál jelenik meg a darabban: az éhség és a nők elleni erőszak. Az előbbi olyan méreteket ölt, hogy minden erkölcsi normát képes felülírni az emberben. Erre

példa a III. és az V. jelenet, amelyekben az Első és a Második férfi élelem után kutat a romok között. Előbb egy kutyának a tetemét találják meg, amiből az egyik férfi enne, de a másik elrettenti, mondván, hogy bűzlik a húsa és férges. A későbbi jelenetben egy gyermek holttestét ássák ki a törmelékek alól, és a korábbi dialógus megismétlődik: az egyik férfi az emberi húsból is képes lenne enni. Végül ez nem következik be, gondolhatnánk, nem válik kannibállá az emberiség, ám mielőtt fellélegeznénk, kiderül, hogy nem az erkölcs tántorítja el a férfit a halottgyalázástól, hanem ugyanaz a félelem, ami miatt a kutyából sem evett: fél, hogy a rohadt hús Őt is megbetegítené.

Az éhség fekete humorral és groteszk módon bemutatott témája mellett a nők megerőszakolása is megjelenik a darabban, három perspektívából láttatva. A nézőpont a megerőszakolt nők életkora szerint változik. Egy fiatal nő szégyenkezve és megtörve emlékezik vissza az erőszakra: „Egyikőjük, szinte még gyerek volt, és olyan részeg, hogy fel sem állt neki. De ahhoz persze volt ereje, hogy megüssön és odavágjon a mosdóhoz, az ajtóhoz, utána meg csak ütött és vert, mintha én lennék a hibás. Azt ordította, kurva vagyok, a többiek meg csak röhögtek. Lehunytam a szemem, hogy ne lássam Őket, de őt különböző lehetetet éreztem magamon, őt különböző alsónadrágot, de mindegyiknek egyforma szaga volt. Ötféle mocsok borította be a testemet. Amikor végeztek, elmentek.”^[497]

Egy idősebb női szereplő az unokáját figyelmezteti, hogy meneküljön a férfiaktól, különben megerőszakolják: „Óvakodj a férfiaktól. Rád másznak, mint egy kígyó, és bekúsznak az ágyadba, mint egy skorpió. Megböknek, aztán otthagynak.”^[498]

A harmadik nő fájó emlékei egy újabb árnyalatát mutatják meg a témának. A nő anyaként kénytelen volt beletörődni a megalázó helyzetbe és elfogadni az elfogadhatatlant. Saját maga prostituálásával ugyanis nemcsak a túlélést választja, hanem az egyetlen lehetőségét, hogy enni tudjon: „Nem én tehetek róla. Én csak levetkőztem, hanyatt feküdtem és számoltam a repedéseket a plafonon, várva, hogy egyszer csak vége lesz. Mások semmiségért is megteszik ezt, és végül is, mindenhez hozzá lehet szokni. Szóval ma este is megszámolom a repedéseket, de legalább tele lesz a hasam és a lábam sem lesz hideg.”^[499]

A műben kitüntetett figyelmet kapnak a gyerekek is, a nők mellett a legsérülékenyebb társadalmi csoport. A bombázásokban a lábát elveszítő és kerek kocsival közlekedő kislány beletörődik az igazságtalanul kapott csonkításba és, ami a legmeglepőbb, próbál optimistán nézni a jövőbe, hisz vannak, akik nála is rosszabbul jártak: „Nem panaszkodom, mert szerencsés

vagyok. Nekem legalább van egy kis kocsim, amivel tudok a romok között mozogni.”[\[500\]](#)

A XIV. jelenetben megjelenő kisfiú a más etnikumú férfiak által megerőszakolt nőkön végrehajtott abortuszok szimbólumává válik. Az ő szavaiban megjelennek Ripoll nagymamájának polgárháborús emlékei (Madrid bombázása, az utcákon hömpölygő „vérfolyó”), illetve, ezekkel erős kontrasztot alkotva, kellemes múltbeli képek is (kirándulás, szederszedés). Hirtelen vágással azonban vége szakad az emlékek sorának és rádöbbenünk, hogy a fiú csak egy szellem: „Mindez csak hazugság. Kölcsönzött emlékek. [...] Mert én meg sem születtem. Kitéptek az anyám méhéből, mert más fajhoz tartoztam.”[\[501\]](#)

Az emlékezet trilógiája és Az elveszett gyermekek

Trilogía de la memoria (2013) címmel egy kötetben jelent meg Ripoll három drámája, az *Atra bilis*, a *Los niños perdidos* (*Az elveszett gyermekek*) és a *Santa Perpetua*. A szövegek ugyan különálló történeteket mesélnek el, mégis van köztük hasonlóság. Tematikájukban mindhárom a spanyol történelem egy-egy momentumához – a polgárháború, a Franco-rendszer, valamint a demokratikus átmenet – kapcsolódik. Közös a művekben az is, hogy hangvételüket a groteszk és a fekete humor határozza meg, valamint, hogy Ripoll mindben kiválóan valósítja meg a képzeletbeli/onirikus és a valós síkok keveredését. Szintén hasonló vonás, hogy a szereplők színpadi ábrázolásmódjának tekintetében mindhárom mű esetében nagy törés van a szöveg és az előadások között: az *Atra bilis* négy női szereplőre íródott, színpadon azonban négy nőnek öltözött férfi játssza a szerepeket, mint ahogy a *Santa Perpetua* női címszereplőjét is férfi alakítja a bemutatókon. Az *elveszett gyermekek* esetében a négy gyerek szereplő bőrébe felnőtt színészek bújnak a színpadon, míg a gyilkos hajlamú apácát egy férfi játssza. A három darab közül a továbbiakban csak az utóbbival foglalkozunk részletesebben.

A történelmi emlékezet törvénye tette lehetővé az úgynevezett elveszett gyermekek, vagyis azon kiskorúak felkutatását, akik a Franco-rezsim éveiben tűntek el. Pontosabban: intézményes keretek között folyt az „eltüntetésük”, hogy „megfelelő” ideológiai (át)nevelésben részesüljenek.[\[502\]](#) Ez a gyakorlatban azt jelentette, hogy a republikánus érzelmű, baloldali „vörös” családoktól erőszakkal szakították el a gyermekeiket. Nemritkán egyenesen a szülőszobáról rabolták el az újszülötteket, az anyáknak azt mondva, hogy halva született a gyermekük,[\[503\]](#) de a börtönökben született csecsemőkre, valamint a polgárháború árváira is hasonló sors várt. A gyermekek egy része árvaházakban, katolikus papok és apácák

irányítása alatt kapta meg az átnevelést, megtapasztalva a testi és a lelki fenyítést is. Sok gyereket azonban gazdag családok fogadtak örökbe, és jöllehet a hatvanas évektől már mindenki tudott a katolikus egyháznak nem kevés hasznot hozó, üzletszerű gyerekvásárlásokról, a Történelmi emlékezet törvényéig ezek a bűncselekmények nem kerültek nyilvánosságra.[\[504\]](#)

Ezt a traumákkal terhelt történelmi témát mutatja be *Az elveszett gyermekek* című dráma is, amelyet 2005-ben – tehát a Franco-rezsim eltűnése után harminc évvel, de még az említett törvényi rendelet előtt – mutattak be a madridi María Guerrero Színházban. Ripoll közvetlen ihletadója az *Els nens perdu del franquisme* (*A Franco-rezsim elveszett gyermekei*) című katalán dokumentumfilm volt, azonban nem dokumentarista színház, hanem a valóság és a képzeletvilág sajátos és meghökkentő keveredése született a téma adaptálásából. A gyermeki nézőpont és a groteszk humor is egyedivé teszik Ripoll művét.

A történet egy árvaházban játszódik, ahol négy gyerek (Tuso, el Marqués, el Cucachica és Lázaro) egy padlásszobába zárva furcsa játékkal mulatja az időt. Az egyik gyerek, Tuso a félelmetes apácát utánozza, amin a gyerekek olyan jól szórakoznak, hogy egyre csak kérlelik a fiút, ne hagyja abba. A színházasdi szerepjáték (a gyerekek beöltöznek és az ideológiai átnevelésüket dramatizálják a Valle-Inclán-i groteszk *esperpento* hagyományait idézve) a magány és a félelem feloldására szolgál. Freud állapította meg, hogy a gyermek, a számára rossz érzést okozó és félelmetes, valós szituációkat, amelyben ő maga a passzív fél, gyakran alakítja át olyan játékká, amelyben ő lesz az aktív, játszótársa pedig a szenvedő alany. Ennek köszönhetően, amikor a „gyermek az átélés passzivitását a játék aktivitásával cseréli fel”[\[505\]](#), a kellemetlen szituáció átalakul, a gyermek által irányíthatóvá és ellenőrizhetővé válik. Ripoll gyermekei sem (csak) azért játszanak, mert a játék a gyerekkor sajátja, hanem talán éppen e freudi teória húzódik meg a tevékenységük mögött. A játék azonban többször is félbeszakad, amikor a gyerekeket rettegésben tartó apáca lépteinek hangja hallatszik a folyosóról. A gyerekek emlékfoszlányaiból kirajzolódnak az egyéni sorsok: egyikőjük a madridi Las Ventas börtönből érkezett, túlélve egy hosszú és embertelen vonat utat, amely során több társa életét vesztette; a másik kisfiú a badajozói csatában maradt magára testvérével; harmadik társukat pedig a Franco-rezsim hozatta vissza külföldről, hogy példásan megbűnhődjön, pusztán azért, mert a szülei köztársasági érzelműek voltak. Az elrabolt identitás a személynév megsemmisítésében is szimbolikusan kifejeződik, mint ahogy Lázaro szavaiban hallhatjuk: „Minden árvaházban, ahol megfordultam, az apácák fogták és megváltoztatták a nevemet. Az egyikben Sánchez Pérez voltam, egy másikban

Magro Hermosillának hívtak [...], itt meg Expósito, mert így rövidebb. [...] De az apácákat nem érdekli, nem foglalkoznak se a vezetéknevemmel, se azzal, hogy badajozi vagyok, és végül úgy neveznek el, ahogy épp a kedvük tartja.”[506]

A drámának csak a végén szembesülünk azzal, hogy a lelkileg megalázott, testileg súlyosan bántalmazott és identitásuktól megfosztott gyerekek közül csak az egyik fiú él, a többiek mind meghaltak és csak Tuso képzelete idézi meg és változtatja élőkké és jelenlévőké őket: „Egyikünk sem létezik, csak Tuso fejében vagyunk”[507] – mondja Lázaro. A legidősebb fiúnak végig kellett néznie, ahogy a kegyetlen apáca az egyik gyereket kidobta az ablakon, a másik kettőt pedig agyonverte. Tuso bosszút akar állni barátai életéért, azonban a gyermeki csíny (a lépcsőházban egy madzagot feszít ki, s ezen átbukik és lebecsüli az apáca) olyannyira sikeresnek bizonyul, hogy az apáca is meghal. A gonosz nő a meghalt gyerekekhez hasonlóan tehát szintén csak egy szellem, ám amíg Tuso a három barátot a magány és a félelem enyhítésére hívja, addig az apáca szellemétől éppen, hogy szabadulni akar, hiszen állandóan tetteire emlékezteti. Mindannyian egy múltban átélt traumához kapcsolódó fantazmák, akik újra meg újra visszajárnak, hogy emlékeztessenek az emlékezés kötelességére. Az élő-halottak számára a padlásszoba ajtaján túli világ a nem-létet, míg Tusónak a metaszínházi játék végét jelenti.

Két dráma a spanyol holokausztról

A spanyol polgárháború következményeinek egyik fájó sebe a náci koncentrációs táborokba deportált hétezer spanyol története. A polgárháború után Franciaország emberhez nem méltó körülmények között szállásolta el a Pireneusok felől érkező spanyol menekültek ezreit, közöttük teljes családokat, rengeteg gyermeket, idős és beteg embereket. Sokan már az ott átélt megpróbáltatásokba belehaltak, de akik túléltek a hónapokig tartó éhezést, a hideget, a szabad ég alatti, pusztán földön való alvást, azokra még nagyobb szenvedés várt a német megszállással: a náci haláltáborokba került több mint hétezer spanyol közül alig kétezren éltek meg a második világháború végét.

Levéltári dokumentumok támasztják alá, hogy a köztársasági rabokról Franco tárgyalásokat folytatott a Harmadik Birodalommal. Ugyan Serrano Suñer később tagadta, hogy bármiféle egyezség született volna Hitlerrel, mégis bizonyos, hogy a spanyol külügy vezetőjének berlini látogatása nem pusztán protokoll célokat szolgált, hanem egyértelműen a köztársaságiak megsemmisítéséről üzletelt a náci diktátorral. Amikor a *Führer* felajánlotta Francónak a rabok visszaszállítását, a spanyol diktátor lemondott a honfitársairól. Hozzá hasonlóan Sztálin is elutasító

volt, így a hazátlan spanyolok a lágerben maradtak egészen 1945-ig. A felelősség tehát sokakat terhel: a spanyol, a francia, a szovjet és a német kormány is rábólintott a hétezer spanyol halálos ítéletére. A polgárháború ezzel a következményével már nem spanyol belügy maradt,[\[508\]](#) hanem egy szélesebb nemzetközi dimenzióba került, hiszen a német genocídium egy kevésbé ismert fejezeteként kapott helyett a második világháború történetében.

927 spanyol útja Mauthausenbe[\[509\]](#)

Az egyik franciaországi táborból, Angoulême-ből indult el az a szerelvény, amely 927 köztársasági menekültet szállított Mauthausenbe. Az ausztriai végállomáson 470 férfit – a nőket és a gyerekeket visszaküldték Spanyolországba – szállítottak le arról a vonatról, amely az első szállítmány volt Nyugat-Európából, még a zsidók szisztematikus elhurcolásának és kiirtásának megkezdése előtt. A spanyolok voltak az elsők, akik a táborba érkeztek, és az utolsók is, akik elhagyták Mauthausent. A németek az ő kényszermunkájukkal építették fel a rettegett tábor: tizenéves fiúkat dolgoztattak a láger melletti kőbányában, ahonnan 30-40 kilós kőtömböket kellett a raboknak cipelniük. A spanyolok szenvedéseinek emlékét Őrzi az a 186 grádicsból álló pokoli lépcső, amely a mai napig az egykori haláltábor drámai látványossága.

A spanyolok mauthauseni útját választotta Laila Ripoll a 2007-ben íródott *El convoy de los 927* című színmű kiindulópontjául. A darab központi motívuma az a tizennyolc napig tartó *nagy utazás*, amiről Jorge Semprún – igaz buchenwaldi végállomással – is beszámolt híres regényében. Laila Ripoll egy öttagú család megrázó történetén keresztül mutatja be a spanyolok megpróbáltatásait: a vonatút után az apát és a nagyobb fiút elszakítják a többiektől, az anya két másik gyermekével – Ángellel és Lolitával – visszatér Spanyolországba. A mauthauseni táborba már betegesen érkező családfő szinte azonnal meghal, míg a kamasz Ramiro túléli a poklot. Hazatérve a megtört fiúnak sikerül megtalálnia családját, de a múlt borzalmait soha többé nem tudja kitörölni emlékezetéből: „Nem lehet elmesélni a halottakat, a kínzásokat és a kegyetlenkedést [...] Nem lehet leírni a halál ezer formáját, a lelőtt, vagy kutyák széttépte ezreket [...] És a nap huszonnégy órájában tüzet okádó kéményeket, az égett emberi hús szagát [...]”[\[510\]](#)

A történet a felnőtt Ángel visszaemlékezéseiből bontakozik ki úgy, hogy a jelenben narrátorként megjelenő szereplő a múltban a család legkisebb tagjának (Gyermek Ángel) alakjában elevenedik meg. A felnőtt – hatvan évvel későbbi – és a megidézett gyermeki nézőpont váltakoztatása adja meg a darab sajátos ritmusát, a múlt és a jelen makacs összefonódását.

Az eredetileg rádiószínházra íródott mű színpadi átdolgozása Boni Ortiz nevéhez fűződik, aki szinte érintetlenül hagyta a ripolli szöveget, nem nyúlt sem a történethez, sem a szereplőkhöz. Változtatnia annyiban kellett csak, amennyit a színpadra alkalmazás technikailag – a rádió és az élő színpad közötti különbségekből eredően – megkövetelt. Ortiz a darab történeti háttérét kívánta jobban kidomborítani azzal, hogy adaptációjában a mű végén hosszabb lélegzetvétélre engedte a Felnőtt Ángel monológját (utalás például Serrano Suñer berlini látogatására, vagy a gázkamrába vonuló nők leírása). Technikai és dramaturgiai változtatásnak tekinthető a narrátor, Ángel egyes mondatainak – melyek az eredeti kéziratban sokkal fragmentáltabban jelennek meg – egy prológushoz és egy epilógushoz hasonló monológba történő sűrítése. A darab dokumentumszínház jellegét erősítette fel Boni Ortiz azzal, hogy túlélők visszaemlékezésein alapuló történeti munkákat is segítségül hívott a rendezéséhez. Ilyen például a gázkamrába gyermekeikkel vonuló anyák szívbemarkoló jelenetének a felidézése, ami Galo Ramos *Sobrevivir el infierno (Túlélni a poklot)* című könyvéből lett átemelve. A történelemkönyvek így módon való beszéltetése egyébként nem idegen az eredeti műtől sem, hiszen Laila Ripoll is élt ezzel a módszerrel. Ő a szintén *El convoy de los 927* címet viselő könyv (Montse Armengou és Ricardo Belis monográfiája) lapjain leírt történetekből, valamint a könyvből készült, azonos című dokumentumfilmben megszólaló túlélők elbeszéléseiből használt fel teljes mondatokat.

A koncentrációs láger poklát túlélő Ángel zárszavában éppen az ellen a kollektív emlékezetvesztés ellen emeli fel a hangját, amelyben a spanyol társadalom szenved. Hatvan éve már – mondja a Felnőtt Ángel –, hogy agyonhallgatjuk a történelmet, és a spanyol iskolások történelemkönyveiben egy sor sem emlékezik meg az áldozatokról. Nemcsak az elveszett gyermekek történetének dramatizálásában volt tehát úttörő Ripoll színháza, hanem a spanyol holokausztnak is a madridi drámaírónő állított először emléket a színpadon.

A kék háromszög[\[511\]](#)

A mauthauseni történet a kiindulópontja a 2014-ben bemutatott *El triángulo azul* című drámának is, amelyet Laila Ripoll társszerzőként írt Mariano Llorentével. A két darab között erős a kapcsolat, hiszen a későbbi mű azt a táborbeli öt esztendőit idézi fel, amelyről a korábbi mű mintegy elfeledni való hiátusként hallgatott. *A kék háromszög* tehát egy újabb sebről tépi le könnyörtelenül a kötést.

A spanyol szerelvényről szóló drámához hasonlóan ez a darab is

visszaemlékezésre épül, ez alkalommal azonban nem egy spanyol áldozat, hanem egy német fotós, Paul Ricken rémálmai elevenednek meg a színpadon. A megtört férfi kölni otthonában, az események után húsz évvel idézi fel a lágér lakóit, a náci tiszteket és a legkegyetlenebb eseményeket, amelyekben kamerájával és hallgatásával ő maga is részt vett. Ricken nem kívülállóként van jelen a mű során, hanem egyben a felidézett történet egyik szereplője is. A rabok között két spanyol, Paco (Francisco) és Toni (Antonio) emelkedik ki, illetve egy fiatal fiú, Jacinto, a spicli, La Begún, a prostituált cigánylány, Oana, valamint egy náci tiszt, Brettmeier vesznek még részt a történetben.

A *kék háromszög* című *pasodoblénak* köszönhetően a lágerről alkotott első benyomás ironikusan vidám, a zenei betét azonban nemcsak hangulatteremtő funkcióval bír, hanem egyben meg is magyarázza a cím jelentését. A táborban minden rab megkülönböztető jelzést viselt: a spanyoloknak a kék háromszög jutott, benne az S, vagyis a *spanier* szó kezdőbetűjével.

A halálgyár fényképészeként Rickennek mindent meg kellett örökítenie: felvételeket készített a rabok érkezéséről és táborbeli életéről, a kivégzésekről, az öngyilkosságokról, a tisztekről és a náci vezetők látogatásairól. A kegyetlenség fokozódásával a labor munkája is folyamatosan nőtt, így a fotók előhívására és osztályozására Ricken két spanyol rabot vesz maga mellé. Paco és Toni titokban ki akarják csempészni a táborból a fotókat, azonban mindenki a maga módján. Paco a negatívokat készül a világ elé tárni, míg Toni a felszabadulást kívárva, a másolatokkal kívánja bizonyítani a németek kegyetlenkedéseit. A két férfi nem tud megegyezni, ám az akció Pacónak köszönhetően mégis sikerrel jár, és a fotónegatívok kijutnak a táborból.

A spanyol szerelvény történetéhez hasonlóan *A kék háromszög* is történelmi dokumentumokból merít, szereplői azonban nem fikciós, hanem létező, történelmi alakok, akik még a nevüket is hűen megőrzik a darabban. Paul Ricken valóban a haláltáborban dolgozó német fényképész volt, Toni figuráját pedig Antonio García Alonso, egy tortosai fényképész ihlette. A darabbeli Paco alakjában a katalán fotóst, Francisco Boixt fedezhetjük fel, aki a táborból kijuttatott és később az egész világot bejáró fotóival vált híressé. Boix volt az egyedüli spanyol túlélő, aki a nürnbergi perben tanúskodott a nácik ellen. A negatívok kijuttatásában részt vevő harmadik spanyol rab, Jacinto alakja mögött is egy valós személy, Jacinto Cortés húzódik meg, aki a tábor melletti kőbányában dolgozott több társával együtt. A bányába menet kapcsolatba kerültek a falubeliekkel, közülük Anna Poitnner (dokumentumokban többnyire Anna Pointner) a drámában is említést

kap. Az osztrák nő alakja már azon szereplők csoportjához tartozik, akik ugyan a színen nem jelennek meg, azonban a dialógusokban elhangzik a nevük, és egytől-egyig valós történelmi személyek voltak: Heinrich Himmler, Ernst Kaltenbrunner, August Eigruber, Franz Ziereis, Karl Schulz, Albert Speer, Eduard Krebsbach. A náci tisztek közül Brettmeier kap szerepet a darabban, akinek nevét Georg Bachmayerről módosították a szerzők. A náci tisztekhez hasonlóan a szövegben megemlített áldozatok mögött is hús-vér embereket fedezhetünk fel. Egy osztrák rabnak, Hans Bonarewitznek valóban sikerült megszöknie a táborból, azonban a németek hamarosan elfogták, és kegyetlen megszegényítésével és kivégzésével statuáltak példát. Francisco Boludát a náci orvos, Krebsbach fejeztette le, aki a fiatal fiú koponyáját papírnehézként őrizte íróasztalán. José Marfil Escalona volt az első Mauthausenben elhunyt spanyol rab, akinek emléke előtt – Julián Mur Sánchez kérésére – honfitársai egy perc néma csenddel adóztak.

A történelmi neveket sorolva joggal gondolhatnánk, hogy Ripoll és Llorente dokumentarista színházát írt. *A két háromszög* azonban csak cselekményében ragaszkodik a történelmi tényekhez, kidolgozásában, stílusában váratlan meglepetéseket tartogat az olvasónak, nézőnek. Természetesen már a kérdés maga, hogy hogyan lehet egyáltalán a náci haláltábor borzalmairól a színházban beszélni, morális és esztétikai dilemmákat vet fel a drámaírók előtt. A borzalmak realista megjelenítési módját a szerzőpáros kitűnően vegyíti a groteszk, a legfeketébb humor, az irónia, a Valle Inclán-i hagyományokra építő *esperpento* és a revü elemeivel. A groteszk haláltánc és Toni lázalomjelenetének színpadi megjelenítése pedig Francisco Goya és Hieronymus Bosch festményeit idézheti fel a nézőkben. Fontos szerep jut a darabban a verses-zenei betéteknek is. Vidám dallamuk és ritmusuk (*pasodoble*, *chotis*, polka), valamint a dalok groteszk szövegezése alkalmas lenne ugyan a feszültség oldására, azonban a tartalom (gázkamra, kínzások, szenvedések, öngyilkosság) és a forma (ritmus, dallam) ütköztetése sokkal inkább nyugtalanító hatást vált ki a nézőből.

A náci lágerekben a túlélés egyik fontos ösztönzője volt, ahogy Giorgio Agamben *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* című munkájában is említi, a tanúságtétel reménye. Ennek tárgyiasított formája Francisco Boix esetében a bizonyító erővel bíró fotósorozat volt. A darabbeli Paco is ebbe a reménysugárba, vagyis a titkos terv keresztülvitelébe kapaszkodva néz állandóan farkasszemet a halállal. Túlélési technikájának fontos része az a fajta humorral vegyített távolságtartás, amellyel a legborzasztóbb eseményeket képes szemlélni. Humora gyakran gyermeki nézőponttal vegyül (a halottakat rongybabákhoz hasonlítja, Himmlert a becézett spanyol formában – Enriquito – szólítja, a hamelni

furulyás meséje), azonban az irónia és a gyászos humor (*Marharépa étterem*) sem hiányzik a szavaiból.

A valóság gyermeki nézőpontból való ábrázolása a korábbi drámában szereplő Felnőtt és Gyermek Ángel perspektívaváltásait idézheti fel bennünk. Szintén hasonlóság a két darab között a narrátorok személye és szerepe, hiszen a Felnőtt Ángel és Paul Ricken is poszttraumatikus nézőpontból eleveníti fel a múltat. Ángel az áldozat, Ricken pedig a pübékek oldalán állt 1940-45-ben, húsz évvel később azonban a német fényképész már nem hóhér, hanem ő maga is viktimizálódik. Ugyan aktívan nem vett részt a kegyetlenségekben, embert nem ölt, azonban kamerájával passzívan mindvégig segédkezett a népirtásban. A felelősség terhe alatt lelkiismeretével képtelen elszámolni, ezért az öngyilkosságba menekül.

Laila Ripoll drámaiban a spanyol társadalmat érintő problémákra koncentrál és a „piszkos kötések alatt még be nem hegedt sebeket keres.”[\[512\]](#) Olyan sebeket, amelyekről a többség inkább elfordítja a tekintetét, azonban Laila Ripoll nem: felvállalja ezt a feladatot, ezt a társadalmi és morális küldetést. Darabjai témaválasztásával – a polgárháború és a *posguerra* barbárságának az emléke – a spanyol társadalom 1939 óta tartó kollektív amnéziáját akarja gyógyítani, s keményen állást foglal a kikényszerített emlékezettörléssel szemben. Érzékeny és sokaknak kényelmetlen témák elé – a koncentrációs táborokba deportáltak, a diktatúra „elveszett gyermekeinek” a sorsa, a háború pszichés és szociális következményei, a száműzetés problémája – állít drámai tükröt. A polgárháború egyfajta metafora szerepét is betölti, s az elnyomás, a kitaszítottság és az erőszak mindenféle formájának szimbólumává válik Ripoll színpadán. Műveivel az emlékezés fontosságára, a múlt sebeinek feltárására és gyógyítására hívja fel a nézők figyelmét. Témaválasztásának tehát alapvetése, hogy beszéljünk a múltról, ne felejtsük el, és tanuljunk belőle. Bátor, kemény, szókimondó, őszinte és etikai szempontból példaértékű színház az övé, mely a személyes kötelességként felfogott múltfeltárás belső parancsait követi.

Visszatérve a bevezető egyik lábjegyzetében idézett, *Valaki helyett beszélni* című gondolatébresztő íráshoz, a fentebb bemutatott kortárs spanyol daraboknál is megismételhető Adorjáni Panna jó néhány megállapítása. Az *ostromlott város* háborúellenes tematikája az anonim szereplőkkel és a tér-idő megjelölés teljes hiányával a „bárhol, bármikor, bárkivel, bármi megtörténhet” elvet közvetíti, vagy, ahogy Joan Cavallé kortárs katalán drámaíró egyik szereplője fogalmazza

meg (öt ismeretlen holttest véletlen exhumálásakor): „Semmi újdonság; még az a különös kegyetlenség sem új, ahogyan a szerencsétlen áldozatokra lesújtottak itt, ugyanúgy, mint Nankingban, Trójában vagy Srebrenicában. Ha Hirosimára gondolunk, ez az egész itt semmiség. Ha Mauthausen, a római Fosse Ardeatine-i mészárlás, Drezda vagy Guernica aljas bombázása jut eszünkbe, megkönnyebbülést érzünk: csak öt holttest.”.[\[513\]](#)

Ezek a drámák, hasonlóan a *Színház* folyóirat említett cikkében vizsgált darabokhoz, nem valós történetek – vagyis nem dokumentarista és realista ábrázolásmódot választ Ripoll – hanem inkább a történelmi valóságot adaptálja fikciós sorsokba. Kivétel ez alól *A kék háromszög*, hiszen ebben a műben a történelmi tényekhez és személynevekhez is hűségesen ragaszkodtak a szerzők, minimálisra csökkentve a fikciós részeket. Ennek ellenére, mint láttuk, ebben a drámában sem a dokumentarista műfajt választotta Ripoll és Llorente, hanem teljesen más és gyakran megdöbbentően kontrasztos eszközökkel váltanak ki katartikus hatást a nézőben. Az időbeli távolság – Adorjáni Catherine Filloux *Silence of God (Isten csendje)* című darabja kapcsán is hasonló módszert említ – *A kék háromszög*ben is lehetővé teszi, hogy a német fotós húsz év távlatából emlékezzen vissza az egykori mauthauseni eseményekre. A ruandai népirtást bemutató darab (Erik Ehn: *Maria Kizito*) kapcsán emeli ki Adorjáni, hogy a szerző nem erőszakos tettek bemutatásával kíván elborzasztani, holott a téma felkínálná ennek a lehetőségét. Laila Ripoll színházára ugyancsak érvényes ez is: a nyugtalanító hatást szinte minden esetben a szöveg és a szcenikai eszközök kontrasztjával, valamint a groteszket és a fekete humort mindig szem előtt tartó nézőpont megválasztásával éri el. Ez utóbbiban azonban folyamatosan az érintettség hangját érezzük, hisz minden szereplő egy kollektív trauma áldozata. Laila Ripoll sem titkolja, hogy nem tudja távolságtartással, kívülállóként szemlélni a múlt megrázó eseményeit: „Száműzöttek unokája vagyok, és ez nyomot hagyott rajtam.”[\[514\]](#) Az ő nevükben szólal meg a ripolli színház, magára vállalva a „valaki helyett beszélni” felelősségét.